



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Filosofar con artificio: «El Criticón» como suma del arte del ingenio

Güntert, G

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-42516>

Book Section

Originally published at:

Güntert, G (2010). Filosofar con artificio: «El Criticón» como suma del arte del ingenio. In: Neumeister, S. Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008). Berlin: Edition Tranvía, 217-236.

FILOSOFAR CON ARTIFICIO: *EL CRITICÓN* COMO SUMA DEL ARTE DE INGENIO

Reflexiones estructurales

La obra última de Baltasar Gracián no parece encerrar, desde el punto de vista estructural, particular complejidad. Su organización interna se hace patente de inmediato: las tres partes, en un principio publicadas por separado, forman a partir de la edición integral de 1664 una totalidad articulada en tres segmentos que se corresponden con las edades de la vida del hombre: niñez y juventud, madurez y vejez. Esta repartición tiene en cuenta el principal motivo narrativo de la obra, a saber, el del viaje de formación que Andrenio y Critilo realizan. *El Criticón* en tanto que discurso, con todo, no se articula de modo cronológico. Conviene subrayar, a este respecto, la discrepancia entre el tiempo *progresivo* de la peregrinación y el carácter *cíclico* que la categoría «tiempo» asume en esta obra, cualidad sugerida desde el principio por la alegoría que asocia las edades del hombre con el ciclo natural de las estaciones, y confirmada hacia el final por la aparición de la “rueda del tiempo”, que induce a interpretar el tiempo graciano como eterno retorno (III, 10).¹

Algunos lectores, después de advertir esta ambivalencia, destacan el hecho de que el relato de *El Criticón* se inicie en la isla de Santa Elena y termine en las proximidades de otra isla, la de la Inmortalidad, paralelismo que, según ellos, demuestra la naturaleza cíclica del relato.² A mi modo de ver, se trata sólo de un indicio. Lo cierto es que, para organizar el discurso de Gracián, no basta con apoyarse sobre esta correspondencia, tanto más cuanto que las dos islas,

¹ Este doble aspecto, lineal y cíclico, del tiempo no ha de verse como una contradicción. En el texto literario, el tiempo, aun presentándose inicialmente como progresivo, acaba por integrarse en el espacio de la obra, que no puede ser sino circular: el discurso, desde el momento en que se presta a lecturas repetidas, pertenece a la dimensión cíclica.

² Argumentan así, entre otros: Ayala, 1987: 100-101 y Peters, 2008: 87-97 (p. 89). Sobre el doble aspecto, lineal y cíclico, del tiempo en Gracián, cfr. también Milhou 1987: 153-165 y Hiersche: 1995.

analizadas semánticamente, no resultan análogas: la primera se presenta como *término neutro* (ni mar, ni tierra habitada); la segunda, como *término complejo* (ausencia y presencia, muerte y vida, eternidad y retorno de los espíritus famosos al mundo).³ Si adoptamos con seriedad el criterio espacial, no tardaremos en advertir que la correspondencia entre el inicio y el final de *El Criticón* no se circunscribe a la cuestión superficial de las dos islas, sino que se extiende, de un lado, a los primeros cuatro capítulos, que tienen todos como escenario la isla de Santa Elena, esto es, un espacio natural todavía no social, y, de otro, a los cuatro últimos, en que los peregrinos han alcanzado la meta de su viaje, Roma, y, con ello, el término de su existencia. La ciudad eterna aparece como *caput mundi*, suma del mundo católico. Evocada también como fénix, corte universal de los sabios, mito, se distingue de las demás capitales que Andrenio y Critilo han visitado por el hecho de presentarse como *figura de la totalidad*:

cuando otras ciudades perecen ella renace y se eterniza, emporio de todo lo bueno, corte de todo el mundo, que todo él cabe en ella; pues el que ve a Madrid ve a sólo Madrid y el que ve a Lisboa ve a Lisboa, pero el que ve a Roma las ve todas juntas y goza de todo el mundo de una vez, término de la tierra y entrada católica del cielo (p. 728).⁴

Las *figuras de la totalidad* y los *términos complejos* dominan en las cuatro crisis finales, y ello constituye, precisamente, su principal característica: recuérdese la “rueda del tiempo”, que permite abarcar desde un punto elevado todos los siglos, pasados y futuros, de la humanidad; o el lugar de reunión de quienes van a morir, *Piazza Navona*, que, como sugiere su nombre, tiene forma de nave, de modo que la sentencia proferida por Critilo en su primer discurso de naufrago a propósito de que “una nave” no es sino “un ataúd anticipado” (p. 66) halla aquí su definitiva confirmación. Recuérdese, en fin, la Isla de la Inmortalidad, utópico espacio de los muertos que permanecen vivos en la

³ Sobre la terminología utilizada en este ensayo, cfr. Greimas: 1966, pp. 23-25.

⁴ Los números de página en el texto remiten a Baltasar Gracián, *El Criticón*. Ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.

memoria de los hombres. En palabras de Gracián: “No están [...] ausentes los que por escrito se comunican: viven los sabios varones ya pasados y nos hablan cada día en sus eternos escritos, iluminando perennemente los venideros” (p. 69).

No cabe duda de que los cuatro capítulos finales forman una unidad o, en términos semióticos, una *macrosecuencia*.⁵ Esta macrosecuencia se abre en la “Crisi nona” con un apólogo sobre la imposibilidad de encontrar la felicidad en este mundo, revelación que afecta directamente a nuestros personajes hasta tal punto que les hace comprender la vanidad de su búsqueda. Si este apólogo resuelve y disuelve la trama novelesca de la *narración*, la síntesis del *discurso* – nutrido, sobre todo, de filosofía moral– se encuentra en el mismísimo final del texto, es decir, en la última página de la “Crisi duodécima”, donde el Peregrino pide libre entrada a la Isla de la Fama para los personajes y para sí mismo: se ofrece aquí un compendio de las etapas del viaje que los personajes han recorrido, esto es, un resumen completo de los episodios alegóricos de la obra.

La macrosecuencia B, como síntesis y conclusión de la obra, se opone a todo lo anterior, es decir: tanto al segmento A1 (los primeros cuatro capítulos, ubicados en el espacio natural: Santa Elena) como al segmento A2 (los siguientes treinta capítulos, articulados en 9 + 13 + 8 crisis, cuyos episodios se sitúan en el espacio social). Hay que precisar que la narración de A2 persigue una doble intención, novelesca y ética: por un lado, la búsqueda de Felisinda o de la felicidad, que se revela ilusoria, y, por otro, el programa de educación y formación de Gracián, que consiste en transformar a los hombres en personas según los principios de la filosofía moral, programa que sí alcanza su objetivo. El modelo estructural que propongo se basa, en síntesis, en los siguientes criterios:

A

B

⁵ Para organizar el texto, parto de un modelo binario, distinguiendo, en un primer nivel, dos macrosecuencias, ambas con sus correspondientes subsegmentos.

	A1 (I, 1-4)	A2 (I, 5-13, II y III, 1-8)	(III, 9-12)
<i>espacio</i>	natural Santa Elena y salida	social viaje por Europa	Roma: una totalidad desde Roma a la Isla de los I.
<i>tiempo</i>	cíclico y progresivo	progresivo	cíclico y progresivo
<i>actores</i>	Andrenio y Critilo	padre e hijo	convertidos en “personas”
<i>búsqueda de Felis.</i>	virtualidad	actualización	sin realización
<i>formación de A.</i>	adquisición de la lengua y aprendizaje		formación conseguida
<i>formación de C.</i>	adquisición del saber y pruebas		formación conseguida

Las crisis I-IV como prefiguración del discurso.

Comencemos discutiendo el segmento primero, que se sitúa casi por entero en la naturaleza generosa de Santa Elena, pues sólo en un marco idílico, por no decir paradisiaco, es imaginable que un niño abandonado por su madre se críe entre las fieras y logre sobrevivir. Lo que me interesa destacar es la función prefigurativa de este segmento, que contiene reflexiones fundamentales para la comprensión del conjunto del texto: reflexiones sobre la *enunciación* (Crisi I), sobre el *código* (crisis II y III) y, por último, sobre el *enunciado* (Crisi IV). El carácter prefigurativo del segmento inicial es, a mi entender, indicio claro de la conciencia artística con que Gracián compuso su obra.

La relación de Andrenio sobre sus orígenes y primeras experiencias sirve para definir al hombre primigenio, virginal, que, a diferencia del hombre civilizado, es capaz de maravillarse profundamente ante el mundo que le rodea. Las emociones, en este caso, preceden al conocimiento. Andrenio, único habitante de la isla, no ha tenido contacto con otros seres humanos antes de encontrar a Critilo. Liberado de su refugio gracias a un terremoto, ha intentado orientarse en la naturaleza circunstante, y esta ocupación lo ha entretenido en su soledad. Una vez que se halla en compañía de otro ser humano necesita, sin embargo, el instrumento de la lengua. Todo comienza, pues, con la adquisición del lenguaje, medio imprescindible para comunicarse e inquirir la verdad. “Es el hablar atajo único para el saber”, sentencia en este momento el narrador (p. 69), y ello retrae a la memoria uno de los postulados del *Oráculo manual*: “Sea el

amigable trato escuela de erudición y la conversación enseñanza culta; un hacer de los amigos maestros, penetrando el útil del aprender con el gusto de conversar”.⁶ La variante que Gracián ofrece en *El Criticón* es más detallada aún: “Es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de los corazones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas” (p. 69). “El hablar”, nos explica a continuación, “participa de lo necesario y de lo gustoso” y, a través de la conversación, “se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente” (p. 69); se establecen así, entre las principales funciones del lenguaje, la cognitiva, la persuasiva y la estética. La conversación en compañía de personas dotadas de juicio instruye, aprovecha moralmente y proporciona placer. Pues bien, gran parte de *El Criticón* consiste en la “noble conversación” entre Critilo y Andrenio, o entre ellos y sus guías. La adquisición de la competencia lingüística, mencionada ya en la “Crisi primera”, no es, por tanto, un mero guiño a la verosimilitud para justificar la posibilidad de un diálogo entre el joven isleño y el “advertido náufrago”; en realidad, la lengua es la materia con que se construye *El Criticón*, que ha de ser apreciado, sobre todo, como obra de lenguaje, como creación verbal.

A continuación asistimos a dos narraciones autobiográficas, la “relación gustosa y peregrina” de Andrenio y la “relación penosa” de Critilo. Andrenio desconoce por completo la maldad del género humano. Critilo, en cambio, se presenta como víctima de dos fuerzas “ciegas”, Fortuna y Amor. Proviene de la sociedad luso-española de Goa, que ha contribuido a destruir su vida de joven enamorado. Es significativo que Critilo empiece a contar sus desgracias cuando se aproximan a la isla las naves que le llevarán a España: narrado en parte durante la travesía, su relato entre novelesco y edificante sirve de alivio, en el tiempo *progresivo*, a las “penalidades del viaje”. Andrenio, en cambio, evoca su existencia en el espacio de la isla, donde reina el tiempo *cíclico*. A pesar de la

⁶ *Oráculo manual y arte de prudencia*, en: Gracián, *Obras Completas* II, ed. de Arroyo Stephens 1993: 196.

advertencia de Critilo a propósito de que los hombres son “enemigos”, “mas fieros que las fieras”, decide embarcarse también. De su compañero aprende –y es uno de los puntos clave de la narración de Critilo– que el ser humano puede perfeccionarse mediante el estudio, pero, claro está, siempre que domine sus instintos y se deje guiar por la razón. No cabe duda de que la narración de Critilo, con su denuncia de los peligros de la vida social, su anhelo por volver a ver a Felisinda y su conversión moral, prefigura gran parte del contenido de la obra, tal y como se expone en las treinta siguientes crisis.

Hemos visto hasta ahora cómo la reflexión sobre la *enunciación* se introduce ya en la “Crisi primera” –el lenguaje, la noble conversación– y cómo el *enunciado* de la obra se anticipa ya en la “Crisi cuarta”. Pues bien: el núcleo del segmento A1 ofrece además una definición del *código*, esto es, del modo de emplear el lenguaje; en las crisis II y III, de hecho, Critilo contrapone el *arte de ingenio* con que “los sabios” de hoy, habitantes de un mundo que ha dejado de ser nuevo, consiguen causar asombro al estupor del hombre ingenuo que se extasía al contemplar la naturaleza por primera vez.

Se ha dicho que Gracián utiliza, en estos capítulos, algunas de las consideraciones que hace fray Luis de Granada, en su *Introducción del Símbolo de la Fe*, sobre las maravillas de la Creación. Es cierto.⁷ Gracián tiene presente la estética simbólico-cristiana del teólogo granadino: éste no sólo describe Santa Elena como una isla despoblada, “abastada de dulces aguas, de pescados, de caza y de frutas” y situada “en medio del océano”,⁸ sino que llega a imaginar incluso el estupor de un niño que, nacido y criado durante muchos años en la oscuridad de una cárcel, pudiese salir de repente al aire libre y ver “el cielo estrellado en una noche serena”: se trata, en pocas palabras, de la experiencia de Andrenio recién salido de la cueva.⁹ Tampoco desconoce fray Luis el peligro de

⁷ María Teresa Cacho afirma que Gracián sigue “a Fray Luis de Granada, a quien en ocasiones copia al pie de la letra, sin citarlo nunca” (Cacho 1986: 118).

⁸ Luis de Granada 1989: 217.

⁹ Luis de Granada 1989: 186. Señala esta coincidencia también Wolfzettel 2008: 79.

perder la genuina facultad de maravillarse: en efecto, escribe, “la costumbre de cada día quita a las cosas grandes su debida admiración”.¹⁰ Las diferencias entre los dos escritores son, no obstante, considerables. Mientras el dominico propone, de acuerdo con la tradición patrística y medieval, un nuevo *itinerarium mentis in Deum*, el jesuita describe, en las primeras decepciones de Andrenio y los comentarios escépticos de Critilo, un descenso: de la sublime perfección celestial a las imperfecciones del mundo humano. Así, sentencia finalmente Critilo: “Todo cuanto obró el supremo Artífice está tan acabado que no se puede mejorar; mas todo cuanto han añadido los hombres es imperfecto” (p. 114). También en las experiencias de Andrenio se advierte ese proceder hacia el desengaño. El joven, después de haber admirado la luminosidad del sol, se asusta al verlo “sepultarse” en las aguas del mar (p. 79); asimismo, se entristece con la efímera belleza de las flores (p. 87). Descubre muy pronto, pues, la fugacidad del tiempo y la propensión de las criaturas hacia la muerte. La luna, en la concepción de fray Luis de Granada, al tener “notable señorío sobre las aguas [...] y sobre todos los cuerpos húmidos”, es un planeta digno de respeto;¹¹ según Gracián, sin embargo, todo lo que se aproxima al mundo inferior y, por tanto, también el astro nocturno, es “mudable, defectuoso, manchado, inferior, pobre, triste”, como el hombre (p. 82). El principio de la *concordia discors*, que rige la armonía del orden universal, suele ser un argumento sublime en favor de la infinita sabiduría del Creador. Lo aduce, en efecto, Critilo, pero no sin señalar que la contrariedad de los elementos desconcierta también el microcosmos del hombre, cuya vida no es sino una lucha, “una milicia sobre la haz de la tierra” (p. 92). Gracián se complace en dialogar con fray Luis; le sigue inicialmente, en los comentarios de Critilo, pero procede, más adelante, en sentido contrario, dejando a un lado lo trascendente para centrarse en la naturaleza conflictiva del hombre.

¹⁰ Luis de Granada 1989: 390.

¹¹ Luis de Granada 1989: 201-203.

En los ojos de Critilo, la admiración espontánea, “hija de la ignorancia, pero madre del gusto”, es privilegio del primer hombre (p. 84). Los hombres contemporáneos no pueden conmoverse ante el mundo conocido: les falta el elemento de la “novedad”. “La costumbre no deja lugar a la admiración”, dice Critilo (p. 77), porque quien está acostumbrado a ver lo que ve, ya sabe lo que le rodea; no se esfuerza, por tanto, en mirar más allá de las apariencias y anda por el mundo “con los ojos del ánimo cerrados”. En la cultura del Seiscientos, éste es el punto de partida del genio poético, artístico o filosófico: renovando nuestra visión del mundo, los “sabios” –Gracián prefiere emplear este término, que designa tanto a los escritores ingeniosos como a los filósofos– logran transformar los objetos ordinarios en objetos de arte.¹² Suscitan, en la mente del lector, súbitas revelaciones cognitivas acompañadas de intenso placer intelectual. Nótese que no parten de la emoción para obtener tal efecto, sino del pensamiento ingenioso que, gracias a la agudeza, estimula tanto el intelecto como el gusto. He aquí cómo Critilo comenta la experiencia estética de Andrenio:

¡Oh, lo que te invidio –exclamó Critilo– tanta felicidad no imaginada, privilegio único del primer hombre y tuyo: llegar a ver con novedad y con advertencia la grandeza, la hermosura, el concierto, la firmeza y la variedad desta gran máquina criada! Fáltanos la admiración comúnmente a nosotros porque falta la novedad, y con ésta la advertencia. Entramos todos en el mundo con los ojos del ánimo cerrados y cuando los abrimos al conocimiento, ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas que sean, no dexa lugar a la admiración. Por esso, los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente. A la manera que el que paseando por un deliciosísimo jardín passó divertido por sus calles, sin reparar en lo artificioso de sus plantas ni en lo vario de sus flores, vuelve atrás cuando lo advierte y comienza a gozar otra vez poco a poco y de una en una cada planta y cada flor, assí nos acontece a nosotros que vamos passando desde el nacer al morir sin reparar en la hermosura y perfección de este universo; pero los varones sabios vuelven atrás, renovando el gusto y contemplando cada cosa con novedad en el advertir, si no en el ver (p. 77).

Poco más adelante el narrador se expresa de modo similar, sosteniendo que:

¹² Sobre la teoría del arte de ingenio cfr. Schröder 1966: 123-162; Armisen 1986: 201-242; Senabre 1986: 243-257; y Blanco 1992: 9-56.

Gran hechizo es el de la novedad, que como todo lo tenemos tan visto, pagámonos de juguetes nuevos, assí de la naturaleza como del arte, haziendo vulgares agravios a los antiguos prodigios por conocidos. Lo que ayer fue un pasmo hoy viene a ser desprecio; no porque haya perdido de su perfección, sino de nuestra estimación; no porque se haya mudado, antes porque no, y porque se nos haze de nuevo. Redimen esta civilidad [= mezquindad] del gusto los sabios con hazer reflexiones nuevas sobre las perfecciones antiguas, renovando el gusto con la admiración (pp. 84-85).

Cabe preguntarse por qué Gracián propone dos veces, en lugares tan cercanos, la reflexión sobre los “sabios” que admiran con artificio. ¿Se debe la insistencia, sin más, a la centralidad del tema? Si comparamos ambos fragmentos, notaremos que la primera intervención, que gira en torno del tema de la maravilla y de la imaginación, es de orden principalmente estético, y que la segunda, con su crítica de la mentalidad del siglo, es de orden moral.

Voy a ilustrar brevemente esta divergencia. En la “Crisi segunda”, Critilo envidia la felicidad “no imaginada” de Andrenio, esa pura emoción que el ingenuo muchacho debió de experimentar al encontrarse por primera vez ante la hermosura y variedad del mundo. Critilo mismo, como varón instruido, se ve obligado a incluirse entre quienes necesitan, para admirarse, el artificio de la reflexión. La diferencia afecta no sólo a dos individuos que pertenecen a niveles culturales distintos, sino también a dos modos diversos de usar las facultades emotivas, imaginativas e intelectivas, esto es, a dos estéticas.

Poco después, al principio de la “Crisi tercera”, lugar reservado a los apólogos y a las consideraciones morales, el narrador toma la palabra para reprochar a los contemporáneos su excesivo afán por la novedad. Éstos, según él, han perdido la facultad de conmoverse ante la naturaleza y se dejan llevar por la necia curiosidad, corriendo tras cualquier extravagancia o niñería. Puede haber aquí una alusión a los progresos de la ciencia, que amenazaba con despojar a la naturaleza de su tradicional significado de obra divina. En las palabras del narrador se perciben, de hecho, tanto la desconfianza hacia la cultura del siglo como la desaprobación del comportamiento de sus contemporáneos. La argumentación, esta vez, asume un matiz ético.

Las dos intervenciones convergen, sin embargo, en la conclusión: ambas se refieren a la actividad de los “sabios” que, recurriendo al arte del ingenio, *renuevan* la visión del mundo, cuyos prodigios quedarían, sin ese artificio, desatendidos. Gracián es consciente de que la novedad del mundo sólo es aparente y de que los curiosos, por citar un aforismo del *Oráculo manual*, han de ser “engañados con la misma verdad”.¹³

Consideraciones sobre el género de la obra.

El análisis de la primera secuencia, sorprendentemente fecunda en señales que permiten sacar conclusiones acerca de la obra en su conjunto, me induce a plantear la cuestión de su pertenencia a un determinado género literario.¹⁴ ¿Qué es *El Criticón*, una novela o un tratado filosófico? ¿O es más bien, como sugiere Fernando Lázaro Carreter, una moderna *Odisea* de tono satírico, una “epopeya menipea”?¹⁵ Después de ponderar las principales propuestas de la crítica, he llegado a la conclusión –poco original, desde luego– de que *El Criticón* no es ni un tratado ni una novela, sino una mezcla de ambos géneros. No es un simple tratado porque se advierte en él una evidente preocupación estética, un interés declarado por la invención y los efectos persuasivos. Pero tampoco puede considerarse sin más una novela bizantina o de formación. Y es que se presenta ante nosotros como narración “des-novelizada”, hasta el extremo de privarnos del placer estético que la lectura de las ficciones suele ofrecer. Baste con señalar que la trama novelesca está relegada a un segundo plano: Ardenio y Critilo son “tipos”, alegorías de la dualidad humana. Sus reacciones son siempre previsibles, lo que impide que los lectores se identifiquen con ellos. Que *El Criticón* se concibe como mezcla puede deducirse también de la advertencia “A quien leyere” antepuesta a la *Primera parte*; en ella, Gracián expone su concepción de la obra: “He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo

¹³ *Oráculo manual y arte de prudencia*. Arroyo Stephens (ed.) 1980: 197.

¹⁴ Sobre la cuestión de la pertenencia a un género cfr. también Vaíllo 2001: 107-108.

¹⁵ Fernando Lázaro Carreter 1986: 67-88.

entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica”.¹⁶ La denominación que la mayoría de los lectores prefiere es la de “novela filosófica”, designación impropia a mi entender, porque nos las vemos con una “obra filosófica que se vale de recursos novelescos”, y también con una “narración alegórica y satírica al servicio de la filosofía moral”. Evitaría, con todo, el término “epopeya”, a pesar de la indubitable afinidad que existe entre la peregrinación de Ulises y la de nuestros viajeros, porque Andrenio y Critilo, a diferencia del héroe épico, no pertenecen a sociedad alguna: son meros espectadores de la vida.

Gracián no describe el mundo fenoménico: nos conduce de una representación alegórica en otra. Las alegorías remiten a un horizonte de verdades permanentes y exigen, en consecuencia, un distanciamiento del mundo de las experiencias cotidianas. Gracias a las alegorías es posible admirar la originalidad de la *inventio* de Gracián y reflexionar sobre su alcance crítico. Es de notar que el carácter alegórico del viaje de la vida predomina sobre el significado *referencial* que algunos críticos creen haber encontrado en las páginas de *El Criticón*.¹⁷ La topografía misma, cuando aparece, está al servicio de la alegoría. Con Andrenio y Critilo subimos a “los puertos de la *edad varonil* en Aragón” y luego a los Pirineos “que se pasan sudando”, pues simbolizan la dificultad que la entrada en la madurez comporta; hemos de ascender incluso a “los Alpes *canos*”, “que se pasan tosiendo” y se nombran con el propósito de indicar la transición hacia la vejez. Frases como “nuestros dos peregrinos del mundo, *no pudiendo hazer alto en el viaje del vivir*, salieron a proseguirle en Francia” (p. 339) muestran a las claras la subordinación de la verosimilitud a la lógica de la alegoría, según la cual vivir equivale a consumir nuestro tiempo.¹⁸ Sabido es que Gracián renuncia a la descripción del paisaje, otorgando preferencia a los escenarios urbanos que, verdaderos laberintos morales, le

¹⁶ *El Criticón*. Ed. de Santos Alonso 1980: 62-63.

¹⁷ Pelegrin 1984: 27-34.

¹⁸ Vaíllo 1989: 741-44.

interesan en cuanto “Babilonias” de la vida social.¹⁹ Ahora bien: cuando las poblaciones mencionadas no llevan nombre, como ocurre con la primera ciudad a la que llegan los viajeros (I, 5), es imposible reconocerlas, pese a que los críticos hayan intentado identificar esa ciudad con Sevilla, Madrid o Lisboa.²⁰ Pero incluso cuando las poblaciones llevan nombre, como en el caso de Madrid y de algunas ciudades de Aragón, no se nos invita a ningún recorrido turístico. El hecho de que Critilo vaya a visitar el Escorial y los jardines de Aranjuez se debe a una treta de Falsirena, que, impaciente por librarse de él, le anima a ausentarse con el objetivo de quedarse con sus joyas. Tampoco se describen las provincias de Europa: sólo se expresan juicios morales sobre ellas, algunas veces antes de visitarlas; otras, después. Las frecuentes comparaciones de caracteres nacionales o regionales son el producto de un saber enciclopédico que roza, más de una vez, el lugar común.

Gracián no busca lectores emotivamente partícipes, deseosos de identificarse con las distintas situaciones narrativas; exige lectores sagaces que capten sus agudezas, perciban sus alusiones críticas a la realidad histórica y admiren la “ingeniosa prontitud” con que se relacionan los significados más diversos. Es precisamente esa construcción de un lector distanciado, si bien atento y de gusto jocundo, lo que, a mi modo de ver, aparta *El Criticón* del género novelesco, tal y como se conocía en España hacia 1650.²¹ En la novela tradicional, la comprensión del texto brota de las emociones, a pesar de que éstas deban ser en ocasiones corregidas por la ironía. En la obra de Gracián, sin

¹⁹ Sobre la importancia del ambiente urbano en *El Criticón*, cfr. Avilés 1988 : 33-110, esp. cap. I: “Alegoría y agorafobia: Los espacios de *El Criticón*”.

²⁰ Consúltese el capítulo “Géographie et allégorie dans *El Criticón*”, en Pelegrin 1984: 12-34. Pelegrin polemiza con Romera-Navarro, según quien la primera ciudad a la que llegan los viajeros es Madrid, mientras que él la identifica con Sevilla. Sobre la posibilidad de una lectura referencial de los capítulos franceses, véase también Cappelli 1998: 31-56.

²¹ Es sabido que Gracián sentía predilección por la “atalaya humana” de Mateo Alemán y que no apreciaba mucho la narrativa de Cervantes. En *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LXII, Gracián escribe: “[...] el tan leído y celebrado Mateo Alemán, que a gusto de muchos y entendidos es el mejor y más clásico español” (p. 752). Cfr. también Peralta 2005: 137-156 y Egido 2005: 75.

embargo, las pasiones se ven como impulsos que, si no son controlados, aprisionan y conducen al vicio; a la vez, se propone un modelo de hombre prudente, discreto, voluntarioso, capaz de dominar su vida emotiva.²² Es evidente que este ideal no podría ser el de un escritor que se hubiese formado en la cultura renacentista, que había creado un ideal de humanidad basado en el equilibrio entre pasiones e intelecto, entre cuerpo y alma, aunque, naturalmente, destinado a una élite. Tiene razón Fernando Pérez Herranz cuando afirma que la ética de Gracián, con su desconfianza hacia las pasiones y su declarada misoginia, discrepa de los valores del humanismo hasta el extremo de polemizar con él y de hacer de éste su ideología opuesta. “Gracián va mostrando en *El Criticón*”, escribe Pérez Herranz,

“cómo el mundo de los hombres está recubierto por una capa humanística que no resiste los embates de la vida del XVII con toda su complejidad, su violencia y sus desafíos. Los estudios humanísticos no son suficientes para convertir al hombre [...] en un ser superior, [...] porque la cultura humanística es mera superficialidad que no recubre sino mínimamente la naturaleza viciosa humana. Y es que los hombres viven en el desorden y no en la razón, y todo anda al revés”.²³

Gracián aprecia el arte poético de Góngora y la prosa de Quevedo; entre los poetas de otras naciones elogia a Camoens, Tasso y, con ciertas reservas, a Marino: autores todos ellos que, de alguna manera, comparten su gusto por la expresión ingeniosa. Sin embargo, no hace justicia a los poetas del humanismo, con la salvedad de Ariosto. En la Crisi II, 4, la reina Sofisbella compara la poesía de Petrarca con un instrumento musical, una vihuela, y a este propósito leemos:

Descolgó una vihuela, tan de marfil, que afrentaba la misma nieve, pero tan fría, que al punto se le helaron los dedos y hubo de dextarla, diziendo: –En estas rimas del Petrarca se ven unidos dos extremos, que son su mucha frialdad con el amoroso fuego.– Colgola junto a otras dos muy sus semejantes, de quienes dixo: –Éstas más se suspenden que suspenden.– Y en secreto confessóles eran del Dante Alígero y del español Boscán. (p. 364)

²² Sobre las pasiones en Gracián, cfr. Canterino 2004: 159-176.

²³ Pérez Herranz 2002: 56-57.

Aun teniendo en cuenta que el Seiscientos fue época poco propicia para Dante incluso en Italia y que, en opinión de algunos, su poesía podía confundirse con la filosofía escolástica, desconcierta el hecho de que el autor de la *Divina Comedia* aparezca junto a Boscán y que se le niegue, además, la facultad de admirar. No cabe duda de que en los juicios de Sofisbella se manifiesta la postura estética de Gracián. Ahora bien: el que se exprese con tanto menosprecio sobre Dante y Petrarca demuestra no sólo un cambio radical del gusto contemporáneo, sino también cierta incompreensión hacia una de las corrientes más vitales de la tradición poética europea, que fecundaría el debate literario de los siglos XVIII y XIX. En estos momentos, el pensamiento de Gracián, a pesar de su gran capacidad de observación de la naturaleza humana, acusa sus límites.

Discurso filosófico-moral y discurso novelesco.

Antes de concluir quisiera abordar, una vez más, la cuestión de los dos discursos que constituyen *El Criticón*, a saber: el discurso *filosófico-moral*, claramente preponderante, y el discurso *novelesco*. El primero se vale del arte de ingenio – en las alegorías, los apólogos y los coloquios–, y es, desde el punto de vista literario, un discurso completo en cuanto aspira bien al valor ético de la *verdad*, bien al valor estético. “No se contenta el ingenio con la sola *verdad*, como el juicio, sino que aspira a la *hermosura*”, escribe Gracián en *Agudeza y arte del ingenio*.²⁴ El discurso de tipo *novelesco*, en cambio, observa las leyes convencionales de la verosimilitud y crea una apariencia de “realidad”, una *ilusión*. Según Critilo, “no hay cosa más contraria a la verdad que la verosimilitud” (p. 757).

Gracián exige la presencia de valores éticos y estéticos no sólo en su propia obra, sino también en las de los autores que critica. La reina Sofisbella

²⁴ *Agudeza y arte de ingenio*, en Baltasar Gracián, *Obras completas*, I-II, ed. Arroyo Stephens 1983: II, 319.

considera la falta del discurso alegórico-moral en Ariosto como un defecto: “Si el Ariosto hubiera atendido a las morales alegorías como Homero, de verdad que no le fuera inferior” (p. 363). Emite un juicio similar sobre Góngora, muy elogiado en obras anteriores.²⁵ Pero, desde la perspectiva rigurosamente ética de *El Criticón*, el juicio cambia:

Si en este culto plectro cordobés hubiera correspondido la moral enseñanza a la heroica composición, los asuntos graves a la cultura de su estilo, la materia a la bizarría del verso, a la sutileza de sus conceptos, no digo yo de marfil, pero de un finísimo diamante merecía formarse con su concha. (p. 363)

Pero no todo es alegoría en *El Criticón*. El placer estético no siempre se produce a resultas de la *inventio* alegórica y del arte de ingenio: también se produce en los episodios novelescos que Gracián, con cierta parsimonia, concede a sus lectores. Cabe preguntarse, en este punto, qué espacio reserva Gracián al componente novelesco y qué función le asigna en *El Criticón*. Hemos visto que lo novelesco está relacionado principalmente con la búsqueda de Felisinda, que se revelará, aunque sólo cerca del final, como ilusoria. Pero esta *quête*, que simboliza la búsqueda de la felicidad no disuena, en el fondo, del sistema alegórico dominante. En *El Criticón*, de hecho, también los episodios novelescos admiten una lectura en clave alegórica, como se ve, por ejemplo, en “Los encantos de Falsirena” (últimas páginas de la Crisi I, 11 y Crisi I, 12). Este episodio revela la paternidad de Critilo respecto de Andrenio, dando nuevo aliento a la ilusión de los personajes. A consecuencia de esta revelación –que es un artificio típicamente literario, propio de la novela bizantina–, Andrenio y Critilo continuarán su búsqueda de Felisinda también en las *Partes segunda y tercera*.

La figura de Falsirena recuerda, a primera vista, el mito homérico de la maga Circe, tanto más cuanto que el guía del momento, el “Cortesano”, recomienda a los viajeros, poco antes del fatal encuentro, la lectura de la *Odisea*,

²⁵ En *Agudeza y arte de ingenio*, discurso LXI, Góngora es elogiado como la “hasta hoy última corona de su patria”, cfr. Arroyo Stephens 1983: II, 749.

recordándoles en particular la perfidia de las sirenas y “malas hembras” que encantan a los hombres y los “convierten en brutos” (p. 244). “Este libro os digo que repasséis, que él os ha de encaminar para que como Ulises escapéis de tanto escollo como os espera y tanto monstruo como os amenaza” (p. 245). La inminente aventura se anuncia, por tanto, como nueva prueba moral: Falsirena, que con sus doncellas vive en una ficticia casa de placeres, representa a la lujuria y a la avaricia. Andrenio no supera esta prueba: de no haber sido liberado por su padre, habría acabado en la “cueva de las inmundicias” (p. 261). Para Critilo, la aventura asume un significado distinto: también él se fía de Falsirena y sufre una pérdida material, pero, al estar enamorado, es insensible a su seducción.²⁶

Ahora bien: si analizamos de cerca el relato, nos damos cuenta de que no sigue las pautas del mito antiguo. La Circe graciana opera en una moderna capital y adapta su estrategia de seducción al mundo dominado por la economía monetaria. Es posible que su nombre, Falsirena, proceda de la homónima “hada del oro” de Marino, pero la afinidad entre el episodio de *El Criticón* y el canto XII del poema mitológico *L’Adone* es escasa o nula.²⁷ Según Romera-Navarro, la figura de Falsirena “es sin antecedente literario” y se presenta, por tanto, como invención original.²⁸ Lo cierto es que Gracián utiliza, además de la fuente declarada, otra que no le conviene revelar: se inspira, de hecho, en la aventura napolitana de Andreuccio da Perugia, narrada en la novela II, 5 del *Decamerón*.

El *Decamerón*, nunca citado por Gracián, no es precisamente la obra que uno se imaginaría encontrar en manos de un padre jesuita. Dentro del *Índice* expurgatorio desde 1559, continuaba circulando sin embargo en una versión “corregida”, esto es, mutilada, que el *Índice de Quiroga* de 1583 permitiría también en España; debido a sus audacias eróticas se consideraba, con todo,

²⁶ Di Stefano 1998: 57-84.

²⁷ Marino, *L’Adone*, ed. de Giovanni Pozzi, 1976: I, canto XII, 128 y ss. Cfr. *El Criticón*, ed. y comentario de Carlos Vaíllo 2000: 288, nota 3.

²⁸ *El Criticón*, cfr. Miguel Romera-Navarro (ed.) 1938: I, 351, n. 12.

poco aconsejable para un clérigo.²⁹ Sabemos que el mecenas de Gracián, Vincencio Juan de Lastanosa, poseía varias obras de Boccaccio, aunque no el *Decamerón*.³⁰ Gracián, naturalmente, pudo leer la obra antes de entrar en la orden, en Toledo o tal vez en Valencia, la ciudad de Timoneda, donde el recuerdo de las *Cien novelas* seguía vivo.³¹ Pues bien: las semejanzas entre las respectivas estructuras narrativas de ambos relatos y entre sus protagonistas, Andreuccio y Andrenio, son tales que resulta difícil imaginar que Gracián, a la hora de concebir su alegoría de la lujuria, no haya tenido a la vista dicha novela. Sólo la conclusión de la Crisi I, 12 no procede de Boccaccio. La aseveración final de Andrenio a propósito de que “nada me ha contentado en el mundo como las mujeres” recuerda, es cierto, el juicio paradójico del hijo de Filippo Balducci en la “Introducción a la IV Jornada” del *Decamerón*.³² Pero Gracián, en el “Discurso LVII” de su tratado *Agudeza y arte de ingenio*, alude a otra versión del conocido cuento oriental sobre el joven a quien se hace creer que las mujeres son demonios: deduce su versión, en efecto, de una colección de ejemplos atribuida a San Juan Damasceno; el origen común de estos cuentos es, por lo visto, el *Barlaán y Josafat*.³³ Hay que puntualizar, sin embargo, que quien habla por boca de aquel joven educado por un padre asceta es, en Boccaccio, un principio sano: la voz de la Naturaleza; en Gracián, en cambio, se trata de la incorregible lascivia del hombre.

“Andreuccio da Perugia” es el relato de una iniciación a la vida real, imprescindible para quienes viven en la gran ciudad: Nápoles, en la época de Boccaccio, era corte y capital. Madrid es, en Gracián, emblema del mundo engañoso, que aparece, a través de toda la obra, como “teatro de

²⁹ Sobre la fortuna de Boccaccio durante la Contrarreforma y la edición corregida por V. Borghini, cfr. *I classici italiani nella storia della critica*, I-II, cfr. Binni 1970: I, 192-196.

³⁰ Selig 1960: 83 (núm.s 139, 317 y 322).

³¹ Entre 1496 y 1550 se publicaron cinco ediciones del *Decamerón* en Castilla, a saber: las de Sevilla (1496), Toledo (1529), Valladolid (1539 y 1550) y Medina del Campo (1543). Desde 1429 existían, además, varias ediciones catalanas de la obra.

³² *Decameron*, «Giornata II», V, cfr. Branca (ed.) 1976,: 126-141.

³³ *Agudeza y arte de ingenio*. Arroyo Stephens (ed.) 1983: 726.

monstruosidades”. En el relato, concebido a la vez como burla y como ejemplo moral, vemos, por un lado, a un joven que cede a la fascinación de Eros y se pierde, y, por otro, a un hombre adulto que se deja engañar por una noticia que halaga su imaginación y su deseo amoroso. Padre e hijo salen de sus respectivas experiencias con una nueva y placentera ilusión, compartida por el lector.

Comparemos ahora, en ambas tramas, los momentos de mayor semejanza, que son los de la primera mitad de la novela de Boccaccio (en el esquema siguiente: a) y todos los del episodio de Gracián (b) excepto los últimos, que se refieren al hallazgo de Andrenio por parte de su padre y que denotan una influencia del *Asno de oro* de Apuleyo y del ya citado ejemplo atribuido a San Juan Damasceno:

1^a) El joven Andreuccio, que no ha salido nunca de Perugia, va a Nápoles para comprar caballos. En el mercado, *muestra su bolsa llena de dinero y es notado*.

1^b) Los dos viajeros, a la búsqueda de Felisinda, llegan a Madrid. No la encuentran, pero cuando *muestran sus joyas, “todos se les hazen parientes”*.

2^a) La *antagonista*, una prostituta siciliana, *se informa* sobre el origen y el padre de Andreuccio; *le hace enviar, a través de una criada, un mensaje* en el que *le invita a venir a su casa*. Andreuccio se imagina una aventura amorosa.

2^b) La *antagonista*, Falsirena, *se informa sobre el origen de los viajeros*; envía a Andrenio un *mensaje* en el que se presenta *como su “prima”* y *le invita a venir a su casa* (nótese el doble sentido de “prima”).

3^a) Andreuccio se deja llevar al sospechoso barrio de Malpertugio, donde la siciliana, llamándole por su nombre, *le recibe a brazos abiertos en lo alto de una escalera, presentándose como su hermana*. *Le reprocha que se aloje en una posada y que no haya ido antes a su casa. Mezcla la ficción con la historia* y se informa sobre el estado de todos sus parientes, de modo que Andreuccio considera verdadero su relato.

3^b) Andrenio, *“torciendo calles y doblando esquinas”*, se dirige a la casa de Falsirena, que, aunque situada en un barrio modesto, ostenta cierto lujo y está adornada de un magnífico jardín. Falsirena *le acoge de modo teatral, como si fuera su pariente*, y, *“mezclando favores con quexas”*, *le reprueba por alojarse en una posada en vez de haber ido antes a su casa*. Los dos suben a casa *por una escalera* y conversan juntos. Falsirena sabe que el joven nació en una isla en medio de los mares y que su madre es Felisinda, cuya historia conoce. Andrenio, *“escuchando el suceso de su vida”*, completa la narración de Falsirena y nombra a Critilo, del que ahora sabe que es su padre. Felisinda le recomienda que vaya a buscarle y que traiga su ropa.

4^a) De noche, Andreuccio tiene que ir al baño y *cae a un pozo lleno de inmundicias*. *Entretanto, la siciliana se apodera de su bolsa*. Cuando Andreuccio quiere protestar, *los vecinos le aconsejan que se aleje* cuanto antes, si no quiere perder también su vida.

4^b) Critilo, informado por Andrenio, entra a su vez en casa de Falsirena y *le muestra sus joyas*. Al oír que Felisinda se encuentra en Alemania, se impacienta, deseando partir, pero Andrenio, seducido por las doncellas, no quiere seguirle. Falsirena le aconseja a Critilo que visite el Escorial y los jardines de Aranjuez. Critilo se ausenta, dejando su equipaje en casa de la presunta pariente. De vuelta, *ya no*

encuentra la casa de Falsirena, que se ha quedado con sus joyas. Los vecinos le dicen que es una hechicera, una Circe, que suele engañar así a los forasteros.

5^a) –

5^b) Critilo tarda en descubrir a Andrenio y necesita para ello la ayuda de Egenio, un hombre que tiene seis sentidos. Andrenio, transformado en “animal inmundado”, *yace en la “horrible cueva”* del vicio: reconoce a su padre y le sigue, pero sostiene que “lo que más me ha contentado es la muger”.

El episodio de Falsirena, más que una prueba moral, es una divertida invención novelesca del *enunciador* con el fin de prolongar la búsqueda de Felisinda más allá de la *Primera parte*, de asegurar la coherencia del relato y de volver más plausible el vínculo humano que une a los dos viajeros: a partir de ahora, tiene justificación que Critilo proteja continuamente a Andrenio. Si el núcleo temático del episodio proviene de la *Odisea* moralmente interpretada, el relato de Gracián obedece a los modelos de la novelística y se convierte, gracias a su carácter burlesco, en una de las aventuras más memorables de la obra. No se puede decir lo mismo de todos los capítulos alegóricos de *El Criticón*: cuando, especialmente en los coloquios, los efectos retóricos se acumulan hasta el extremo de borrar la coherencia narrativa, el significado del conjunto no siempre permanece en la memoria del lector. Gracián se da cuenta de que sus lecciones morales tienen que revestirse de elementos verosímiles para resultar persuasivas y de que su proyecto educativo no puede renunciar al artificio novelesco. Para transmitir su mensaje ético, el autor del *Criticón* se sirve, en contra de sus principios morales, de una “ilusión” que, para que no quede en pie, tiene cuidado de deshacer poco antes del final. La búsqueda novelesca de Felisinda es la aspiración imposible a la felicidad: es, por lo tanto, otra alegoría más. Da gusto observar que Gracián recurre, con todo, a dos estéticas: al arte de ingenio, que alcanza en *El Criticón* su más acertada expresión, y a la ficción verosímil, en cuya experiencia tal vez descansa el deleite primero de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones consultadas:

- Gracián, Baltasar, *El Criticón*. I-III, ed. crítica comentada por Romera-Navarro, Miguel, Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1938.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*. Ed. de Santos Alonso, Madrid: Cátedra, 1980.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*. Ed. de Vaíllo Carlos, pról. de Blecua, José Manuel, Barcelona: Biblioteca Universal, Círculo de Lectores, 2000.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*. En: Arroyo Stephens M. (ed.), *Obras Completas*. I-II, Madrid: Turner, 1983, tomo II.
- Gracián, Baltasar, *Oráculo manual y arte de prudencia*. En: Arroyo Stephens M. (ed.), *Obras Completas*. I-II, Madrid: Turner, 1983, tomo II.

Estudios críticos:

- Armisen, Antonio, “Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)”, en *Gracián y su época: Actas, ponencias y comunicaciones*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 201-242.
- Avilés, Luis F., *Lenguaje y crisis: las alegorías de “El Criticón”*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1998.
- Ayala, Jorge M., *Gracián: vida, estilo y reflexión*. Zaragoza: Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón, 1987
- Binni, Walter (ed.), *I classici italiani nella storia della critica*. I-II, Firenze: La Nuova Italia, 1970, I, pp. 192-196.
- Blanco, Mercedes, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. Paris: Honoré Champion, 1992.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron*. Ed. de Branca, Vittore. En: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IV, Milano: Mondadori, 1976.
- Cacho, María Teresa, “«Ver como vivir». El ojo en la obra de Gracián”. En: *Gracián y su época, Actas, ponencias y comunicaciones*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 117-135.
- Canterino, Elena, “De la anatomía de las pasiones a la antropología de la razón”. En: Neumeister, Sebastian (ed.), *Baltasar Gracián: antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional*. Berlín: Ed. Tranvía, 2004, pp. 159-176.
- Cappelli, Federica, “*Il Criticón* tra geografia e simbolismo. La difficile questione dell’ambientazione dell’*Hiermo de Hipocrinda*”. En: Martinengo, Alessandro, *Gracián desde Italia: Cinque studi*. Lucca: Baroni, 1998, pp. 31-56.
- Egido, Aurora, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2005.
- Di Stefano, Adriana, “Circe raccontata. Voci e visioni de *Los encantos de Falsirena*”. En: Martinengo, Alessandro, *Gracián desde Italia: Cinque studi*, Lucca: Baroni, 1998, pp. 57-84.
- Greimas, Algirdas J., “La structure élémentaire de la signification”, *Sémantique structurale*. Paris: La Rousse, 1966, pp. 23-25.

Hiersche, Korinna, *Zur Zeitproblematik in Baltasar Graciáns "El Criticón"*. Heidelberger Beiträge zur Romanistik, Frankfurt/M.: Peter Lang, 1995.

Lázaro Carreter, Fernando, "El género literario de *El Criticón*". En: *Gracián y su época. Actas, ponencias y comunicaciones*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 67-88.

Luis de Granada, Fray, *Introducción del Símbolo de la Fe*. Ed. de J. M. Balcells, Madrid: Cátedra, 1989.

Marino, Giovanni Battista, *L'Adone*. Ed. de Pozzi, Giovanni, I-II, Milano: Mondadori, 1976.

Martinengo, Alessandro *et alii* (eds.), *Gracián desde Italia: Cinque studi*. Lucca: Baroni, 1998.

Milhou, Alain, "Le temps et l'espace dans le *Criticón*". *BHi*, LXXXIX, 1-4 (1987), pp. 153-226.

Pelegrin, Benito, *Le fil perdu du "Criticón" de Baltasar Gracián: objectif Port-Royal. Allégorie et composition "conceptiste"*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1984.

Peters, Micaela, "«Todo es subida y es declinación»: Das Leben als Weg zur Unsterblichkeit in Baltasar Graciáns *Criticón*". *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 58, 1 (2008), pp. 87-97.

Peralta, Ceferino S. I., "De la autonomía de las pasiones a la antropología de la razón". En: *Gracián y su época*. pp. 137-156.

Pérez Herranz, Fernando, "La ontología de *El Comulgatorio*". En: Hidalgo Tuñón, A. (ed. y prólogo), *Baltasar Gracián: ética, política y filosofía*. Oviedo: Fundación Gustavo Bueno, 2002, pp. 43-101.

Schröder, Gerhard, *Baltasar Graciáns "Criticón". Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik*. München: Fink, 1966.

Selig, Kart, Ludwig, *The Library of Vincencio Juan de Lastanosa patron of Gracián*. Genève: Droz, 1960.

Senabre, Ricardo, "El *Criticón* como 'summa' retórica". En: *Gracián y su época: Actas, ponencias y comunicaciones*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1986, pp. 243-257.

Vaíllo, Carlos, "Vidas de peregrinación y aprendizaje por Europa. El *Satyricon* de Barclay y *El Criticón* de Gracián". En: *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Barcelona: PPU, 1989, I, pp. 737-748.

Vaíllo Carlos, "El *Criticón*". En: Egido, Aurora y Marín, María Carmen (eds.), *Baltasar Gracián. Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001, pp. 103-116.

Wolfzettel, Friedrich, "Religiöse Instrumentalisierung der Natur: ein barockes Phänomen?", En: Nitsch, Wolfram y Teuber, Bernhard (eds.), *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der frühen Neuzeit*. Manchen: Fink, 2008, pp. 73-92

(2010)